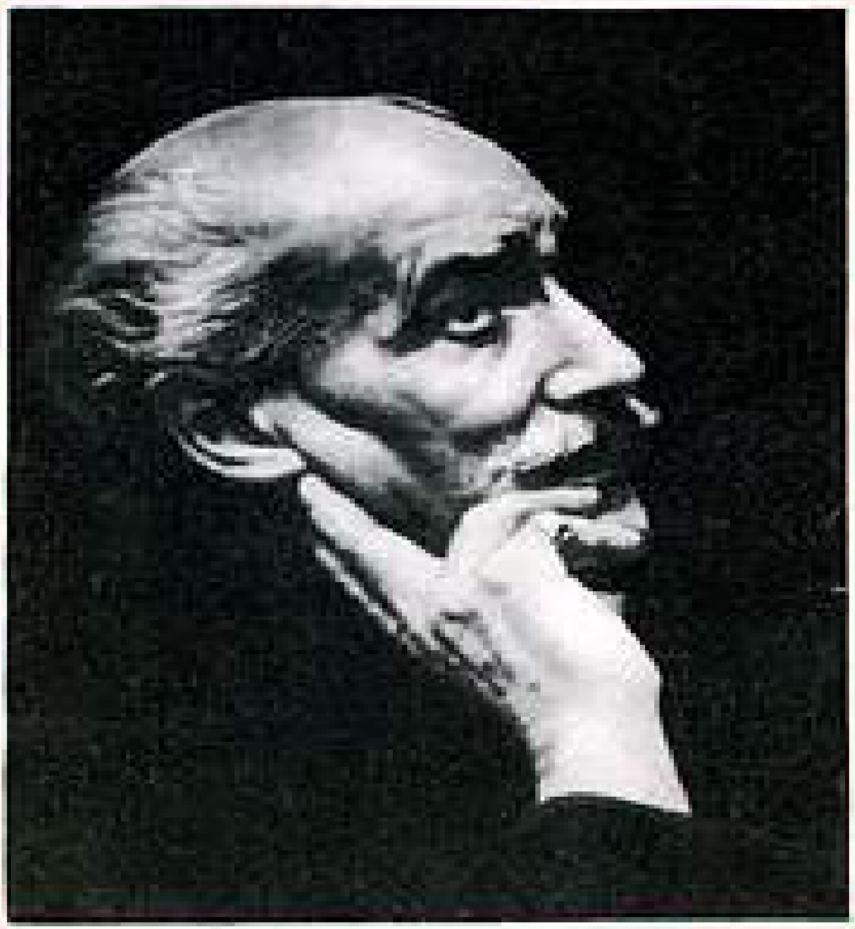
С. Хентова

ПОДВИГ ТОСКАНИНИ



Рассказы о музыке для школьников

SHOUT
SHARE
IT

- Подвиг Тосканини
  -
  - Дирижер
  - Сын гарибальдийца
  - Случай обнаруживает призвание
  - Гимн гарибальдийцев
  - Служение Верди
  - Ла Скала
  - Тосканини против Муссолини
  - Вагнера нельзя отдавать фашистам
  - Седьмая симфония Шостаковича
  - Фанатик совершенства

Подвиг Тосканини

Дирижер

Сто музыкантов на эстраде. Перед ними дирижер. Он стоит спиной к публике, лицом к оркестру. Движениями рук показывает, как нужно играть.

Это очень трудно — жестами передать характер музыки. Помогает мимика, еще больше — выражение глаз. Лицо дирижера красноречиво. Он радуется и негодует, одобряет и упрекает. Успевает одному еле заметным кивком показать вступление, другого попросить усилить звучность. Дирижер слышит все инструменты оркестра скрипки, виолончели, трубы, валторны, ударные. Мгновенно замечает неудачи и помогает их исправить. Он слышит все инструменты вместе и оттенок каждого из них.

Дирижер — словно полководец на поле боя, завоевывающий со своим войском музыку.

Сколько разных качеств необходимо дирижеру! Совершенный слух, чтобы оркестр звучал, как принято говорить, «чисто», без нарушения строя. Ощущение красок звучания всех инструментов. Чувство ритма — живого движения музыки. Память, чтобы запомнить партитуру — изложение всех партий оркестра. Скрипач видит перед собой одну строчку нотного текста, пианист — две. Партитура — это двадцать четыре или еще больше строчек, множество знаков, которыми записана музыкальная речь инструментов. И дирижер должен одновременно читать и слышать эту речь.

Дирижером невозможно стать, не обладая богатым воображением, творческой фантазией. Волю должен воспитать в себе дирижер, чтобы подчинить коллектив. Педагогический дар: ведь дирижер на репетициях обучает оркестр. Немаловажное значение имеют красота, выразительность, пластичность жестов, движение, обаяние, артистизм — умение заражать своим чувством других. Выносливость: полтора, два, а то и три часа дирижер в постоянном движении. Он затрачивает не только умственную, но и огромную физическую энергию.

Дирижер это высокообразованный, разносторонний музыкант. Он прекрасно знает музыкальную литературу, возможности оркестровых инструментов и часто играет на некоторых из них.

Вот как великий французский композитор Гектор Берлиоз, замечательный дирижер, писал о требованиях, предъявляемых к этой музыкальной профессии:

«Дирижер должен видеть и слышать, он должен быть легким

и сильным, знать композицию, характер и объем инструментов, уметь читать партитуры и, сверх того, обладать специальным талантом… и другими дарами… без которых не может установиться невидимая связь между ним и оркестром: если он лишен способности передавать ему свое чувство, то он совершенно лишается власти, господства, дирижерского влияния на оркестр. В этом случае он уже не директор оркестра, а просто выбиватель такта, если он умеет его выбивать и правильно разделять».

Дирижирование в том виде, в каком оно существует сейчас, — одна из самых молодых музыкальных профессий. В средние века в католической церкви, правда, движением руки в воздухе подсказывали высоту, длительность нот, но значение жестов было ограниченным, характер исполнения они мало определяли. Во времена Баха, да и позднее, оркестром управлял музыкант, игравший на клавесине, или первый скрипач. Считалось, что эти музыканты как бы «задают тон» исполнению.

Затем дирижер стал показывать характер игры жестами, но стоя спиной к оркестру, лицом к публике. Трудно было понять, к кому он, собственно, обращается — к исполнителям или к слушателям. В правой руке он держал палку, довольно тяжелую, громоздкую, — она словно удлиняла руку, делала жесты более понятными и видными любому оркестранту, как бы далеко он ни сидел от дирижера. Со временем палку стали облегчать, укорачивать, делать из ценных пород дерева, а сейчас иногда и вовсе обходятся без палочки, дирижируя руками.

Лишь в XIX веке, во второй его половине, утвердилось нынешнее положение дирижера и сложилась дирижерская техника как специальная область музыкального искусства. Появились выдающиеся музыканты, посвятившие себя исключительно дирижированию, родились замечательные оркестровые коллективы.

В конце XIX века Италия, солнечная страна музыки, родина современного оперного театра, выдвинула величайшего дирижера современности — Артуро Тосканини. Он прожил долгую жизнь: родился в 1867 году и умер в 1957, в девяностолетнем возрасте.

Сын гарибальдийца

— И вот, сынок, нагрузились мы на два судна — войско «тысяча», но было нас побольше — тысячи две. Все носили красные рубахи. Так нас и называли — «краснорубашечники»

Поплыли в Сицилию. Там наш вождь, Джузеппе Гарибальди, бросил клич: «Мы желаем одного — освобождения отечества… К оружию! Кто не возьмется за него, тот либо трус, либо изменник! Недостаток оружия пусть никому не служит извинением! В руках храбрых всякое оружие хорошо… Пусть Сицилия снова покажет миру, как доблестный народ освобождается от своих тиранов».

И пошли к нам сицилийцы, чтобы бороться за освобождение Италии от иноземного владычества.

Там—то, у Палермо, в центре острова, и началось сражение.

Затрубил горн. Мы двинулись в атаку, на гору, занятую врагом. Джузеппе Гарибальди шел с нами, а сын его Менотти нес флаг. Менотти ранило в правую руку. Тогда он поднял знамя левой рукой.

Семь уступов было на этой горе. Силы иссякли. Тогда Джузеппе пошел вперед во весь рост.

Мы победили, сынок. А победа всегда привлекает людей. Восемь тысяч нас стало.

Двинулись в Палермо, вихрем — на мост, разогнали стражу.

Два дня сражались против двадцатитысячного войска. Восемь тысяч против двадцати!

Бедняки нам помогали. Женщины и дети строили баррикады.

Мы освободили Сицилию. Править там стал Джузеппе Гарибальди.

…Солнце палит нещадно в саду, густо усаженном оливковыми деревьями. Маленький Артуро сидит на материнской скамеечке и внимательно слушает. Отец заканчивает срочную починку. Работает и рассказывает. О том, таком близком и таком далеком времени, когда, бросив крестьянствовать, отправился он из Пармы в Сицилию. Пешком, без денег и оружия, ночуя в поле или у крестьян, шел Клаудио Тосканини, чтобы сражаться за свободу Италии против австрийцев, против притязаний французской династии Бурбонов. Сражаться под знаменами героя Италии, великого полководца Джузеппе Гарибальди.

В жизни Клаудио это было лучшее время, о котором он никогда не забывал. Красную рубаху гарибальдийца Клаудио берег для любимого сына Артуро: он должен ненавидеть врагов Италии, как и Клаудио.

Борьба, сражения, раны — лучшие годы молодости, отданные родине, не принесли Клаудио устойчивого благосостояния. Когда Гарибальди распустил свое войско, Клаудио возвратился в Парму к тоскливой своей работе. Теперь его самой большой радостью был маленький Артуро. Клаудио мечтал дать сыну образование, подготовить к адвокатской деятельности. Но Артуро любил музыку.

Парма даже в Италии, где все дышало музыкой, славилась музыкальностью своих жителей. Из поколения в поколение передавалось здесь умение делать великолепные, звучные скрипки, виолончели. В местном театре устраивались оперные представления. В консерваторию приезжали учиться со всех концов Италии. Великий итальянский композитор Джузеппе Верди и в старости посещал эти места: деревня Ронколе, где он родился, и городок Буссето, где прошли его юные годы, находились неподалеку. Композитор ценил музыкальность, вкус жителей Пармы.

Артуро обучался в консерватории игре на виолончели, хотя не очень любил этот инструмент. Привлекала его фортепианная игра и еще больше — сочинение музыки, особенно оперной. Он написал три оперы, колыбельную для фортепиано. Изучал партитуры, не ограничиваясь консерваторской программой. Уже в это время Артуро отличался удивительной самостоятельностью. Он не ждал указаний учителей. И занимался, занимался…

Клаудио закалял сына: спал Артуро только пять—шесть часов в сутки, помогал матери по хозяйству, возил с далеких гор дрова, обходился скудной пищей — похлебкой, стаканом разбавленного вина.

Италия была бедной страной. Каждый год, обычно осенью, тысячи итальянцев отправлялись за океан, в Америку, в поисках работы, в надежде на счастье. Музыканты тоже ездили в Америку, где было немало богатых театров и не приходилось заботиться о куске хлеба. Артуро, чтобы помочь отцу, играл в пармском оркестре на виолончели. В 1885 году он закончил консерваторию и отправился в Южную Америку, в Бразилию: подписал контракт, по которому в итальянском оперном театре Рио—де—Жанейро должен был возглавлять в оркестре группу виолончелей.

Случай обнаруживает призвание

Люди склонны верить уже известному, проверенному. Вероятно, поэтому в жизни многих замечательных музыкантов столь велико значение счастливого случая, заставляющего обратить внимание на талант, еще не признанный.

Случай помог и Тосканини.

Уже больше года он работал в оперных театрах Рио—де—Жанейро и Сан—Паулу, крупнейших городах Бразилии. Репетировал с хором. Аккомпанировал на фортепиано певцам. Играл на виолончели в оркестре. Делал все, что нужно было в театре. И весь репертуар театра изучил в свободное время досконально — оркестровые, вокальные партии.

Никто в Рио и Сан—Паулу не знал Тосканини: черновую работу делал он, а за дирижерским пультом оркестра стояли постоянные дирижеры театра. Чаще других — бразилец Мигуэц, которого никто не любил.

Однажды Мигуэц задумал поставить «Аиду» Верди. Эта опера еще не шла в Бразилии, и любители музыки с нетерпением ожидали премьеры.

Дело не ладилось. Певцы не понимали дирижера. Взволнованный Мигуэц побежал к директору. Ему казалось, что итальянские певцы нарочно стараются сорвать постановку. Тогда взбунтовались оркестранты. Мигуэц отказался дирижировать.

Билеты на первое представление были уже проданы. Отменив спектакль, директор рисковал репутацией театра. Весть о скандале разнеслась по Рио. Стали искать замену. Тогда к директору явились оркестранты:

— У нас есть замена. Тосканини, наш виолончелист, тот, который всегда ходит с газетой в кармане. О, он все знает, всю партитуру.

Выхода не было.

Тосканини появился за дирижерским пультом, когда ему было 19 лет. Первое, что он сделал, — с силой захлопнул партитуру, с такой силой, что она упала на пол.

— Маэстро, где ваши ноты? — закричали с галереи.

Оркестранты смеялись: они уже знали, что Артуро не нужна партитура, он все помнит наизусть, до мельчайших штрихов в партии каждого инструмента.

Перед спектаклем контрабасист обратился к Тосканини в смущении: он забыл важные указания Мигуэца. Тосканини улыбнулся:

— Не волнуйтесь. Я помню.

Артуро не нуждался в помощи записной книжки, весь нотный лист он запоминал взглянув на него один раз.

Это знали оркестранты, но не знала публика. Она была капризной и требовательной — бразильская публика, горячая, непримиримая в своих симпатиях и антипатиях, не привыкшая сдерживать эмоции. И очень чуткая к музыке.

Когда Тосканини, совсем мальчик по виду, появился на дирижерском месте, в зале зашикали. Тосканини, не поклонившись, взмахнул палочкой. Шум в зале продолжался только мгновение. Никогда не слышал Рио такого исполнения. Оркестр, певцы — все преобразились, почувствовав властную руку настоящего руководителя с безошибочным ощущением музыки.

После первого акта зал бурно аплодировал. Бразильские меломаны обменивались впечатлениями:

— Разве это мальчик? Это зрелый музыкант. Большой музыкант, способный увлечь своим искусством.

Мигуэца и не вспоминали.

После «Аиды» Тосканини дирижировал еще многими операми. Ему дали бенефис — так издавна принято называть спектакль в честь одного из участников как признание его заслуг — оперу «Фауст» Гуно.

Артуро написал письмо на родину отцу и матери: их он хотел порадовать первыми. Им послал заработанные деньги: пора уже было Клаудио отдохнуть от беспрерывной работы. Мать давно мечтала о накидке из тонкого черного сукна. Наверное, и дров дома не хватало.

Теперь в Рио искали знакомства с Артура Тосканини.

Театр процветал. На спектакли приезжали из других городов. Газеты публиковали восторженные рецензии. Артуро вырезал их и отсылал матери: для нее это было большой радостью.

Успех, благополучие сразу пришли к Артуро. Он мог теперь диктовать директору театра любые условия. Но не хотел оставаться в Рио. Тосковал по Италии. Он хотел работать на родине.

Гимн гарибальдийцев

В Пизе шла опера Верди «Отелло» — музыкальное воплощение трагедии великого английского драматурга Вильяма Шекспира. За дирижерским пультом стоял Артуро Тосканини, как всегда, уверенный и властный. В театре чувствовалось беспокойство.

Так уж повелось в Италии все, чем жили люди, — и особенно события, настроения общественной жизни, — проявлялось на музыкальных спектаклях, собиравших всегда массу народа. В оперном театре разгорались страсти. Переживали каждую ноту певцов, выражая восторг или негодование. Обсуждали действия короля. Составляли петиции. Договаривались о нелегальных встречах. Театр всегда был в Италии центром общественной жизни.

В это время, в начале девяностых годов, объединение Италии в основном уже осуществилось. Но надежды простых людей были обмануты. Власть захватили богачи и политиканы. Страна оставалась бедной.

Ее герой, великий Гарибальди, умер, больной и забытый, на маленьком острове Капрера. Горько и долго оплакивали «красные рубахи» своего вождя, вспоминая легендарные походы. Италия не смирялась. Бунтовала. Накапливала силы для новой борьбы.

Музыка горячила кровь итальянцев. Когда в опере по ходу действия зазвучал дуэт Отелло и Яго, с галерки бросили бомбу. Раздались крики в партере и ложах, занятых богатыми ливанцами. Требовали полицию.

Тосканини спокойно остановил оркестр. Взмахнул палочкой — и театр заполнили могучие звуки Гимна гарибальдийцев, который звали все бедняки Италии. Те, кто оставался в театре, запели этот гимн:

..Наш дом — вся Италия наша родная.
Ступай, чужестранец, живи на Дунае,
Не трогай ни хлеба, ни нив ваших спелых,
Сынов наших смелых не смей отнимать.
Два моря и Альп вековые отроги —
Вот ваша граница. Пускай же дороги
Пробьют Апеннины, и встанет за нами,
И встанет под знамя вся родина—мать.
Долой, уходи из Италии нашей,
Ступай, чужестранец, откуда пришел!..

Стоя в директорской ложе, пели Клаудио и Паола Тоссканини. Пели оркестранты, певцы на сцене. Сам Артуро пел, дирижируя, обернувшись в зал.

— Vivo, Тосканини! — кричала молодежь, подбрасывая в воздух шляпы. — Vivo, Артуро!

После паузы Тосканини продолжал дирижировать оперой. Когда кончился спектакль, толпа вынесла его на руках из театра.

Тосканини в это время не имел постоянного места работы. Он был странствующим капельмейстером. Переезжал из города в город и ставил оперы: в Пизе, Брешии, Парме, Палермо, Болонье — всюду, где были небольшие оркестры и труппы певцов.

Велика была роль этих театров в музыкальной жизни Италии. Они поддерживали культуру пения, способствовали развитию оперного творчества композиторов, музыка проникала в народ. Последние гроши тратили бедняки, чтобы послушать оперу: театры никогда не пустовали. Угодить ценителям было нелегко. Стоило солисту сорваться на трудной ноте или спеть неинтересную, лишенную трудностей каденцию, как гнилые апельсины летели на сцену. Зато уж если исполнение нравилась, певец становился популярной личностью: каждый старался оказать ему знаки внимания.

Работа в маленьких театрах была полезной школой. Она требовала выносливости и быстроты ориентировки, умения со скромными возможностями добиваться ощутимых художественных результатов, требовала разносторонних умений и навыков. Режиссуры в театре тогда не было. Все должен был делать дирижер: показывать актерскую игру, разучивать с певцами партии, помогать не всегда опытным и квалифицированным оркестрантам, а иногда даже и организовывать расклейку афиш.

Нелегко было достичь совершенства в таких условиях. Но Артуро ни себе, ни другим не давал послаблений. Когда дело касалось работы, он был неумолим.

Репетиции продолжались по шесть—семь часов. Каждая фраза повторялась бесчисленное множество раз. Вбегая на сцену, Артуро показывал артистам движения, жесты, он добивался, чтобы певцы были правдивы и естественны. Его приводили в ярость вольности певцов, стремившихся показать лишь свою технику, без учета смысла музыки. Артуро не считался ни с какими авторитетами, только музыка была для него законом. Однажды в Пизе примадонна украсила свою арию причудливой,

эффектной, но бессмысленной каденцией. Тосканини прервал репетицию.

— Звезда здесь я, а не вы, — обиделась певица.

— Звезды, мадам, бывают только на небе, — ответил Тосканини и передал партию другой исполнительнице.

Он становился страшен в гневе, не стеснялся о выражениях, топал и кричал, путая итальянские, французские, немецкие слова.

Когда в одном городе ему отказали в дополнительной репетиции, он бросил все и, не имея денег, отправился домой, в Парму, пешком, рискуя потерять работу. Его вернули с дороги.

Был и такой случай. Однажды на спектакле певцы не послушались советов Тосканини. Он рассердился и обиделся. Сел в Генуе на корабль и уехал в Аргентину, в Буэнос—Айрес, на целых три года.

Никакой половинчатости не терпел он в музыке. Все или ничего. Совершенство достигалось ценой нечеловеческих усилий и энтузиазма. Никто не мог сказать, что Тосканини жалел себя или когда—нибудь делал меньше других. Он работал больше всех и жил, собственно, ради музыки. Он был требователен прежде всего к самому себе. Никогда не был собой доволен. Всегда видел цель более совершенную — идеал звучания, к которому стремился. И эта самоотверженность не могла не заражать людей. В конце концов они убеждались: Тосканини раздражался, встречая бездарность, небрежность, ложь. Тосканини не прощал подлости. Требовал честного служения музыке, без интриг, зависти, распространенных среди тогдашних певцов.

Закончив работу, Тосканини становился простым, мягким, общительным. Любил поговорить. Интересовался домашними делами своих сотрудников. Разделял их радости и горести. Делился заработком.

Спектакли, концерты Тосканини имели огромный успех. Слушатели не отпускали дирижера, стараясь подольше насладиться музыкой под его управлением.

Однажды, это было в Турине, после концерта публика неистовствовала. Измученный Тосканини — он вкладывал в каждое выступление все свои силы — наконец добрался до гостиницы и улегся спать: обычно после работы он сразу засыпал. Спать ему не дали. Публика отказывалась покинуть театр, аплодисментам не было конца. Из театра послали за Тосканини. Он встал, оделся, вернулся в театр и без репетиции «на бис» продирижировал симфонией Шуберта.

Ему не было еще и тридцати лет, а в репертуар его входили 165 оперных сочинений 54 композиторов, причем всеми операми он дирижировал наизусть — это было новшеством в то время,

особенно в оперном театре, где дирижер должен был управлять и солистами и оркестром, и хором.

В те годы великий Джузеппе Верди продолжал работать недалеко от Буссето. И на склоне лет композитор поражал свежестью таланта: в восемьдесят лет он написал оперу о веселом, жизнелюбивом сэре Джоне Фальстафе на шекспировский сюжет, по либретто Арриго Бойто — поэта и композитора, участника гарибальдийских походов. Бойто был другом Тосканини.

Однако, создав много замечательных произведений, Верди не имел выдающихся единомышленников — дирижеров, которые полностью разделяли бы его взгляды, понимали его творческие идеи, умели создать спектакль, в котором все элементы: пение, игра, оркестр — соединились бы в единое гармоническое целое.

Только на склоне лет Верди узнал такого дирижера— единомышленника — Артуро Тосканини.

Служение Верди

Однажды, изучая автограф оперы Верди «Фальстаф», Тосканини случайно заметил маленький клочок бумаги — несколько слов, написанных старческим почерком, — запись Верди о Фальстафе после окончания оперы:

«Все кончено. Иди, иди, старый Джон, — иди своей дорогой сколько жизнь тебе позволит.

Забавный тип плута. Вечно живой, под разными масками.

Повсюду и везде. Иди, иди

вперед, — вперед!..».

Бережно уложив листок в обложку, Артуро спрятал его в карман. И с тех пор не расставался с запиской Верди. До самой своей смерти. Как и многие итальянцы, Тосканини наивно верил в силу примет и талисманов. Слова Верди были его талисманом. Приносили счастье. Помогали работать.

Когда Артуро начал ставить оперы Верди, композитор уже редко появлялся в обществе. А Тосканини стеснялся его беспокоить

«Я мог бы знать его лучше, — говорил он впоследствии, — но я был очень застенчив в те времена… не смел просить разрешения повидать его. Теперь я жалею об этом».

Три встречи были у Тосканини с Верди.

В присутствии композитора, на репетиции оперы «Отелло», Тосканини играл партию второй виолончели. Играл старательно, точно придерживаясь указаний в нотах, но Верди сделал ему несколько замечаний.

Опера произвела на Тосканини такое впечатление, что, прибежав домой ночью после спектакля, возбужденный, он разбудил мать:

— На колени перед Верди! На колени перед Верди!

Тасканнии поклялся сам дирижировать оперой «Отелло» и начал репетиции. Тенор предложил свои темпы, казавшиеся дирижеру слишком медленными. Певец ссылался на указание композитора. Спор придал Тосканини храбрости:

— Спросим у Верди.

Отправились к композитору. Тенор пел, а Верди поправлял его, требуя ускорить темп. Истолкование Тосканини было правильным.

Шли годы. Совсем стар и слаб становился Верди. Тосканини должен был дирижировать в Париже и Турине его последним сочинением — «Четырьмя духовными пьесами». Следовало

обсудить интерпретацию.

Тосканини играл Верди сочинение на фортепиано. Никаких поправок у Верди не было. Он восхищался молодым дирижером, который чувствовал его музыку так, словно сам ее сочинил. Тосканини хотелось подольше задержаться у Верди, спросить его о многом, попросить на память фотографию, но и на этот раз он не решился. Больше живого Верди Тосканини не видел.

Провожали Верди в последний путь как героя Италии в январе 1901 года. Пел хор знаменитого миланского театра Ла Скала. Арии Верди исполнял Энрико Карузо, великий певец. В Буссето звучали под управлением Тосканини отрывки из опер.

В феврале прах Верди и его жены, певицы Джузеппины Стреппони, перевозили, согласно воле, высказанной композитором перед смертью, в часовню Дома для престарелых музыкантов, построенного стараниями Верди. Траурный кортеж провожал по улицам Милана оркестр и хор: 900 певцов под управлением Тосканини пели музыку Верди на слова «Лети же, мысль, на крыльях златистых».

В 1913 году, когда праздновалось столетие со дня рождения Верди, Тосканини был избран почетным гражданином Буссето.

Величие творческое и человеческое неотделимы, — утверждал Артуро Тосканини. И Верди был для него идеалом.

«Его музыка похожа на его характер, сильный и честный, — говорил дирижер. — Он родился крестьянином и оставался им всю жизнь». А быть крестьянином значило для Тосканини любить землю, не бояться труда и не сворачивать с избранной дороги. Он и себя всю жизнь считал крестьянином из Пармы.

Музыка Верди была для Тосканини олицетворением национальной итальянской музыки. Что ценил и подчеркивал он в творчестве Верди? Прежде всего, полное слияние слова и музыкального выражения, оценить которое в полной мере можно, по мнению Тосканини, только зная родной для Верди итальянский язык. Безошибочным было чувство правды у Верди: его музыка пела о жизни и потому всегда оказывалась близкой людям. Легкость, изящество, блеск, сердечность ценил Тосканини в музыке Верди.

— Пойте! Пойте! — требовал дирижер и от оркестрантов, репетируя оперы Верди. Потому что никакая другая музыка не обладала для Тосканини таким мелодическим богатством.

Пение было основой дирижерского искусства Тосканини. Ничто не могло заслонить для него красоту звучания человеческого голоса, которую в совершенстве постиг Верди.

Психологическая достоверность оперного действия — вот еще одно качество. важное для Тосканини. Опера для него—

музыкальная драма, которая должна трогать сердца и заставлять верить, что все происходящее на сцене действительна взято из реальной жизни.

В Нью—Йорке Тосканини ставил оперу Верди «Отелло» для радио в концертном исполнении — без декораций, грима и костюмов. Но даже и в концертном варианте он работал с певцами как театральный режиссер, передавая им, сколь тонко и чутко музыка Верди рисует человеческие характеры.

Друг Тосканини, пианист Хоцинов, рассказывал, как работал дирижер над одной только фразой «Non so!..» (Не знаю!..), которую произносит Яго.

«Маэстро прочел целую лекцию баритону, который пел Яго. Не достигнув желанного эффекта, он сам спел эти два слова — совершенно неподражаемо. „Видите ли, дорогой, — объяснил Тосканини, — Яго плохой человек… но он в то же время умен… умнее Отелло, этого ребенка… много, много, умнее… и когда Отелло спрашивает его, почему Кассио и Родриго дерутся, он отвечает „Non so!..“. Но он говорит это так, что Отелло должен подумать. „А, он знает, почему они дерутся, но не хочет причинить неприятность Кассио, не хочет также тревожить меня!..“. В то же время он должен заставить Отелло заподозрить Кассио… Все это Яго должен донести в словах Non so!..“. Это difficile, caro, molto, molto (трудно, дорогой, очень, очень)… Может быть, это должно звучать так…. И маэстро пропел „Non so!..“ — и вся хитрость и подлость Яго были в его голосе, произношении..».

В репертуаре Тосканини было много опер Верди: «Набукко», «Сицилийская вечерня», «Травиата», «Риголетто», «Трубадур», «Бал—маскарад», «Аида», «Отелло», «Фальстаф». Но нельзя считать, что их пропаганда давалась ему легко. Чтобы понять и оценить все, что сделал Тосканини для Верди, нужно представить себе борьбу «вокруг Верди» в конце XIX века, когда оперы Верди противопоставлялись операм немецкого композитора Рихарда Вагнера.

Верди защищал принципы итальянской классической оперы, а Вагнер критиковал их, утверждая, что нужно изменить подход к опере: изменить ее формы, роль оркестра.

Вагнера считали новатором оперного искусства, обогатившим и драматургию опер, и музыкальный язык, и инструментовку — все оперные приемы. Вагнером увлекались везде, в том числе и в Италии, в миланском театре Ла Скала: Вагнер сам сюда приезжал. А Верди порой причисляли чуть ли не к устаревшим композиторам. Или, во всяком случае, к оперным творцам, чье творчество ограничено национальной итальянской почвой,

близко главным образом Италии. Доступность, демократизм, простоту, естественность музыки Верди, его верность народной музыке, традициям итальянского вокального искусства считали не достоинством, а недостатком, угодой вкусам «массы».

В Европе проводились фестивали Вагнера. Но не было фестивалей Верди.

Правда, борьба «вокруг Верди» была особенно острой в 70–60–е годы, но отголоски ее ощущались и позднее.

Когда Тосканини, приглашенный в Зальцбург своим другом, знаменитым немецким дирижером Бруно Вальтером, предложил поставить там оперу «Фальстаф» Верди, Вальтер искренне удивился: в Зальцбурге играли только Моцарта, Баха, Вагнера. Лишь категорическое требование Тосканини и его угроза, что с другим репертуаром он в Зальцбург не поедет, заставили уступить. «Фальстаф» был блистательно поставлен и с тех пор зазвучал на немецких оперных сценах.

Широкая душа была у Тосканини. Разную музыку любил он. Как истинный артист, он обладал даром перевоплощения, его творческий диапазон был очень широк. И все же главной целью его жизни было, конечно, служение отечественной, итальянской музыке. Служение Верди.

Ла Скала

Летом 1964 года москвичи встречали знаменитый миланский театр Ла Скала, с которым тридцать лет была связана жизнь Тосканини. Артуро Тосканини уже не было в живых. С театром приехала его старшая дочь Валли Кастельбарко.

Хотя Валли не была профессиональным музыкантом, но по традиции семья Тосканини участвовала в делах театра: Валли входила в правление Ла Скала, отдавая много сил административным обязанностям. Во всем выполняла она волю отца, заботившегося всю жизнь об этом прославленном театре Италии, куда ездили учиться истинному пению со всего мира.

Единственная из семьи Тосканини, она жила теперь в Милане и старательно собирала, берегла все, что касалось истории театра и деятельности в нем ее отца.

Ла Скала! Откуда возникло это необычайное название?

Давным—давно построили миланцы красивый театр для оперных представлений, Пожары тогда часто бывали в городах. Бороться с ними не удавалось. Театр сгорел. Но спустя несколько лет, в 1778 году, миланцы вновь построили оперное здание со зрительным залом на 3600 мест, на этот раз рядом с церковью Мария де Ла Скала. Так и стали называть театр — Ла Скала. Название было кратким, удобным, звучным.

Театру не очень везло. Итальянское правительство не помогало искусству. Некоторое время театром управлял герцог Гвидо Висконти, потом директора менялись. Иногда даже приходилось закрывать Ла Скала. Но все же среди итальянских оперных театров ему принадлежала ведущая роль. Петь здесь, дирижировать, писать для Ла Скала считалось честью. Не один вечер провел здесь Верди, волнуясь за судьбу своих опер.

Тосканини сперва пригласили дирижировать симфоническими концертами: оркестр театра работал и над симфоническими программами, выступая с ними в Милане.

В 1896 голу Тосканини поставил в Ла Скала оперу Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры», и это стало событием. Сочинения Вагнера, правда, и до того звучали в Италии, но такого совершенства постановки достигнуть еще не удавалось.

В 190б году Артуро вновь появился в театре как постоянный оперный дирижер, поставил много опер и… ушел из театра потому, что не имел возможности работать так, как считал это необходимым, не мог добиться желаемого качества спектаклей: рутина, зависть, распространенные в театре, мешали дирижеру.

В Нью—Йорке, где обосновался Тосканини, буквально каждый такт его исполнения оплачивался золотом: Америка почти не имела своих отечественных музыкантов и старалась заполучить их из разных стран, привлекая богатством.

В Метрополитен—опера в Нью—Йорке пел Энрико Карузо, дирижировал великий немецкий дирижер Густав Малер.

В первое посещение Тосканини недолго пробыл в Америке, но сумел немало сделать для совершенствования театра, обновления его репертуара. В 1910 году здесь впервые была поставлена опера замечательного итальянского композитора Джакомо Пуччини «Девушка с Запада». На премьеру приехал автор оперы. Карузо пел одну из главных партий. Успех был таким, что Пуччини пришлось выходить на вызовы 55 раз. Тосканини — друга Пуччини — называли душой этой постановки.

Росла популярность Тосканини в Америке. Однако когда в Италии было объявлено празднование столетия со дня рождения Джузеппе Верди, Артуро тотчас же отправился в Буссето, на родину Верди, чтобы руководить празднеством, а в Ла Скала поставил две оперы Верди — «Травиату» и «Фальстафа».

В день рождения Верди тысячи миланцев на площади пели национальный гимн Италии, которым Тосканини дирижировал в честь великого композитора.

Разгорелась первая мировая война. Тосканини не мог оставаться в это время на чужбине. Он не очень ясно представлял себе цели, смысл войны, но считал своим долгом быть вместе со своим народом, разделять его невзгоды. Тосканини отправился в Италию на большом океанском корабле «Лузитания». Спустя восемь дней после того, как Артуро высадился во Франции, «Лузитания» была потоплена, спаслись немногие.

Сын Тосканини ушел добровольцем на фронт. Артуро взялся дирижировать военными оркестрами. Он приезжал на передовые позиции, чтобы перед боем воодушевить солдат, никто не мог упрекнуть его в недостатке храбрости. Перед строем солдат Тосканини наградили фронтовой медалью «За храбрость».

Почти три года Ла Скала был закрыт. Оркестр распался, певцы разъехались.

Тосканини решает возродить театр. Он начинает с организации оркестра из учащихся Миланской консерватории. С оркестром Миланской консерватории в 1920 году Тосканини отправляется в длительную гастрольную поездку по Европе. 124 концерта в Вене, Берлине, Гамбурге, Кельне, Мюнхене, Дрездене. Не ради денег — чтобы сформировать оркестровый коллектив.

Возвратившись в Милан, Тосканини берется за восстановление Ла Скала. Теперь он — единственный

руководитель театра: директор, дирижер, режиссер — человек, ответственный за все.

Для себя Тосканини ничего не нужно. Ему предлагают самые заманчивые турне, огромные гонорары. Он отказывается, потому что служат своему родному народу.

После первого сезона в Ла Скала Тосканини выделили 100 000 лир вознаграждения. Он отказался. Деньги истратили на оборудование, реконструкцию театра.

Тосканини работал как одержимый. Случалось, что, закончив спектакль, он засыпал тут же, в дирижерской комнатке: не хватало сил добраться домой. 90 раз дирижировал он в 1922 году, 81 раз — в 1923. А сколько опер было поставлено, классических и современных! И среди них только 26 новых! Ни один театр мира не имел такого огромного репертуара. Ла Скала всегда был цитаделью итальянской музыки, а Тосканини кроме итальянских композиторов ставил «Пеллеаса и Мелисанду» Дебюсси — французскую оперу, «Саломею» Рихарда Штрауса — немецкую оперу. Его привлекали драматизм, жизненная правда, могучие характеры произведений Мусоргского: он осуществил постановку «Хованщины» и «Бориса Годунова». Заинтересовался «Евгением Онегиным» Чайковского. Чудеса творил под руководством Тосканини оперный коллектив: певцы, хор в короткие сроки разучивали сложнейшие партии, репетировали без устали. Слово Тосканини было законам. Подъем царил в театре, и хотя Артуро очень уставал и даже заболел от перенапряжения, все же жизнь в это время в Милане доставляла ему удовлетворение. Он чувствовал, что нужен Италии.

Оперное искусство в стране переживало расцвет. Своими постановками Тосканини доказывал современность классики, неумирающую ее силу и, вместе с тем, продолжал открывать для слушателей новые сочинения.

Со всех сторон съезжались теперь в Милан любители пения. Любые деньги платили за билет, чтобы только услышать, увидеть Тосканини.

Никто больше в театре не боялся за свою судьбу. Тосканини с равным внимание относился а примадонне и к гардеробщику: работа каждого была важна. Хор, кордебалет — все должно быть безупречным. Как всегда, Тосканини отличался строгостью и простотой. Его любили. Боялись. Подчинялись ему беспрекословно.

Вершиной этого периода деятельности Тосканини были его гастроли с ансамблем солистов, оркестром и хором Ла Скала в Берлине и Вене в 1929 году.

53 года минуло Тосканини, когда окончились эти

триумфальные гастроли. Старости он не чувствовал. Его выносливость, энергия поражали, как и в молодости. На родине, в Ла Скала, где казалось, сам воздух помогал ему, он осуществлял тот идеал работы в опере, который сложился у него еще в годы скитаний по провинциальным театрам.

Он покончил с диктатурой капризных примадонн и модных певцов, считавших себя центром спектакля и требовавших от дирижера послушного сопровождения. Изгнал из театра бессмысленную внешнюю красивость пения, произвольные каденции и отсебятину, показывавшие лишь голосовые качества певца. Он требовал, чтобы певец прежде всего был музыкантом, драматическим актером, понимал сценическое действие, законы оперного ансамбля. Тосканини воспитывал певцов Ла Скала.

Много лет спустя, приехав в СССР, знаменитая итальянская певица Тоти даль Монте рассказывала, как работал с ней Тосканини во время постановки оперы Верди «Риголетто». Об этом можно прочитать и в ее книге «Голос над миром».

«Наконец я дошла до знаменитой арии „Внемля имени его…“. Я очень волновалась, но постаралась спеть ее как можно лучше. Тосканини остановил меня и сказал:

— Послушай, дорогая Тоти. В техническом отношении ты исполняешь арию безукоризненно. Но, черт побери, этого же мало. Прежде всего ты должна понять, что героини Верди любят одинаково. Джильда — как Аида, Леонора как Виолетта… Все они испытывают тот же трепет… И все же разница есть. Как ты думаешь, почему Верди написал эту арию в манере стаккато? Из прихоти! О, нет, нет! Верди применил технику коротких пауз для того, чтоб живее передать смятение девушки, в сердце которой впервые зажглась любовь. При одной мысли о возлюбленном, смутившем ее душу нежными словами, у нее прерывается дыхание. В музыке Верди звучит смятение. Вот почему его героиня поет как бы отделяя каждый слог: „внем—ля и—ме—ни е—го…“. Если ты поймешь состояние Джильды, твой голос сумеет передать те чувства, которые хотел выразить композитор.

Слава маэстро ярким светом озарили мне всю эту знаменитую сцену, и я поняла, как глубоко проникся Тосканини духом музыки великого композитора. Повторяя арию, я уже не беспокоилась о технике, а позволила заговорить сердцу Джильды, как хотел этого Верди.

Еще одно важное замечание сделал мне Тосканини в четвертом действии, в сцене смерти Джильды. Он сказал:

— Помни, что когда Джильда произносит свои прощальные слова, она уже мысленно рассталась с жизнью. В этой арии есть что—то неземное. Тут нужен нежный, ангельский голос,

взывающий с мольбой к небесам. Если ты проникнешься душевным состоянием Джильды, голос сам по себе будет звучать печально.

Впоследствии я всегда исполняла эту роль так, как мне подсказал Тосканини, и она неизменно вызывала у зрителей живейшее сострадание к героине.»

Тосканини вникал во все детали сценического оформления спектакля, требуя, чтобы оно помогало и певцам, и слушателям ощутить нужную атмосферу.

Шедевром такого реалистического оформления в операх, поставленных Тосканини, была сцена бури в последнем действии «Риголетто». Когда после этого спектакля к Тосканини подошел известный скульптор Бистольфи, дирижер спросил, понравилась ли ему постановка оперы.

— Все великолепно! — воскликнул Бистольфи.

— А буря в четвертом действии?

— Знаешь, мне инстинктивно захотелось раскрыть зонт.

Эту фразу повторяли в Милане, чтобы передать, каким было сценическое воздействие «Риголетто».

Пожалуй, можно сказать, что Тосканини в Ла Скала утвердил тип настоящего оперного дирижера — хозяина спектакля, сочетавшего талант дирижера, режиссера, художника, педагога. Знание оркестра. Знание сцены. Знание голоса.

Со времени Тосканини профессия оперного дирижера стала труднейшей профессией, которой рисковали себя посвящать музыканты не только большого таланта, но и недюжинной воли, смелости, фантазии, организаторских данных.

Тосканини против Муссолини

В Милане волнение. По виа Дурино, где живет Тосканини, бегают мальчишки, размахивая пачками газет и выкрикивая:

— Тосканини против Муссолини! Тосканини против Муссолини!

В кофейнях, на площадях миланцы обсуждают очередную злобу дня — выборы. Наиболее деятельных, уважаемых граждан должны скоро выбрать для участия в управлении городскими делами.

Уже несколько лет прошло после окончания первой мировой войны. Трудно живется рабочему люду Италии. К власти рвется Бенито Муссолини, главарь фашистских отрядов.

Муссолини ораторствует на площадях, обещая итальянцам избавление от нищеты и процветание, клевещет на коммунистов. Он говорит, как актер, жестикулируя и закатывая глаза.

Жидкие колонны чернорубашечников шагают от площади к площади, сопровождая своего руководителя — дуче, как его называют, и уговаривают голосовать за него. Все же победил Тосканини

Тосканини занят работой в театре. Он не хочет и не любит произносить речей. Но миланцы хорошо знают своего маэстро. Разве не он вернул Ла Скала славу, принес радость людям замечательными постановками опер? Помог Леонкавалло, Пуччини и Масканьи? Разве не Артуро Тосканини открыл для миланцев русскую оперу — гений Мусоргского, чей «Борис Годунов» так понравился итальянским любителям музыки?

Тосканини сроднился с Миланом. Его дом на виа Дурино знал каждый: Тосканини любил показывать картины, книги. Много—много книг, которые заполняли все комнаты. Маэстро читал каждую свободную минуту: он даже изучил специально английский язык, чтобы читать в подлиннике Байрона, Шелли и, конечно, трагедии Шекспира.

Несмотря на поглощенность работой, Тосканини не был музыкантом—отшельником, замкнутым в рамках своего искусства. Рассказы отца о гарибальдийских походах он не забывал. Италия должна быть свободной, счастливой, и он понимал, что борьба гарибальдийцев еще не закончилась.

Тосканини не скрывал своих политических убеждений и взглядов, своего недовольства продажностью тех, кто управлял страной, заботясь лишь о собственном богатстве.

Народ Милана доверял Тосканини. Простые миланцы видели

в нем близкого себе человека, который не обманет их надежд. Они хотели, чтобы Тосканини участвовал в управлении.

Вот как получилось, что противником его на выборах оказался Бенито Муссолини, будущий фашистский диктатор Италии. И как ни старался Муссолини, каких речей ни произносил, сколько денег ни тратил, пытаясь переманить на свою сторону миланцев, все же победил Тосканини.

Тосканини был избран, а Муссолини провалился. Это было общественным признанием человеческого величия Тосканини и роли его деятельности для страны.

Муссолини бесновался. Тучи фашизма заволакивали небо Италии..

Тосканини уже тогда представлял себе, куда, к какой пропасти приведет Муссолини страну. Тосканини был непримирим. Ничего не боялся. Объявил главарю итальянских фашистов настоящую войну, рискуя попасть в тюрьму, быть уничтоженным.

И после прихода к власти фашистов Тосканини, уже старый человек, музыкант, казалось бы далекий от политики, воевал открыто, бесстрашно со всемогущим тогда Муссолини. Как воевал? Сарказмами, насмешкой, протестами. Тем, что не играл ни на каких официальных торжествах.

Гитлер удивлялся: почему не расправятся с этим упрямым музыкантом? Но Муссолини боялся Тосканини. Заискивал перед ним.

Однажды Тосканини уговорили встретиться с Муссолини: сократилась помощь театрам, музыкантам грозила безработица. У Тосканини просили заступничества.

Однако, как только дирижер увидел Муссолини, ярость вспыхнула в нем, он резко повернулся к нему спиной и отправился домой, не сказав ни слова.

Боялись ареста Тосканини. А он по—прежнему говорил все, что думал о фашистском режиме. Ворами (ladri) называл он фашистов.

— Я счастлив был бы убить Муссолини, — заявил он в Милане.

Народ поддерживал Тосканини. Никогда никто не донес о его речах. У него учились бесстрашию.

Казалось, прочно закрепился у власти Бенито Муссолини. А Тосканини однажды заявил, что хоть он и стар, но дождется дня, когда будет «плясать на могиле Муссолини».

Много лет спустя, в тот день, когда в Италии народ казнил Муссолини, Артуро Тосканини дирижировал в Нью—Йорке программой из произведений итальянских композиторов:

заканчивался концерт увертюрой к опере «Вильгельм Телль» Россини о храбром, свободолюбивом Телле.

Тосканини был уже очень стар. Его оберегали от волнений, даже радостных. Но все же перед концертом решились ему сказать о бесславном конце дуче.

Старый дирижер заметил спокойно:

— Bene, bene (хорошо, хорошо).. Теперь мы будем хорошо играть…

И отправился к оркестру на эстраду.

Вагнера нельзя отдавать фашистам

Поводом для ссоры Зигфрида Вагнера со своей престарелой матерью Козимой был Тосканини.

В 1876 году выдающийся немецкий композитор Рихард Вагнер построил в небольшом баварском городе Байрейте специальный театр — Дом торжественных представлений для постановки своих опер и фестивалей своей музыки, на которые съезжались любители из всех стран мира. На одном таком фестивале был Петр Ильич Чайковский..

После смерти Рихарда Вагнера байрейтскими фестивалями занималась его жена Козима. Дочь великого венгерского композитора Ференца Листа, Козима вышла замуж за Вагнера и всецело посвятила себя пропаганде вагнеровского творчества. Она была на двадцать четыре года моложе мужа, отличалась практической сметкой. Байрейтские фестивали продолжали проходить с большим размахом. Лучшие дирижеры считали для себя честью выступать в Байрейте.

Подрос единственный сын Козимы и Рихарда — Зигфрид, названный по имени героя одной из опер Вагнера. Как и отец, Зигфрид стал музыкантом, но таланта у него не было. Обосновавшись в Байрейте, Зигфрид ставил оперы, созданные отцом. К концу двадцатых годов Байрейт стал меньше привлекать интерес любителей музыки. Хотя за дирижерским пультом театра появлялись замечательные мастера, прежнего успеха не было: в истолковании вагнеровской музыки намечался кризис.

Выход из него Зигфрид видел в приглашении Артуро Тосканини: он знал, что еще в Парме юношей Тосканини познакомился с музыкой Вагнера и оценил ее, что в Италии и в США, в знаменитой Метрополитен—опера, Тосканини блестяще поставил оперу «Нюрнбергские мейстерзингеры».

Козима возражала: Тосканини был чужаком, иностранцем, итальянцем, воспитанным на операх Верди. Разве мог он проникнуться духом вагнеровской музыки — истинно немецким духом?

В спорах матери и сына проходило время, а Байрейт хирел. Выхода не было. Артуро Тосканини был приглашен в Байрейт как дирижер вагнеровских опер. Сначала он приезжал сюда эпизодически, а с 1930 года — каждый сезон.

К этому времени Тосканини пережил великую трагедию своей жизни: он потерял родину, покинул Италию в знак протеста против фашистского режима Муссолини.

В Байрейте он поставил оперы «Тангейзер» и «Тристан и Изольда», потом — «Парсифаль» и, наконец, в 1933 году свою любимую вагнеровскую оперу «Нюрнбергские мейстерзингеры». Это был страшный год для Германии. К власти пришли фашисты. Многие музыканты покидали Германию, так же, как Италию покинул Тосканини: с фашистами они не могли сотрудничать.

Тосканини ставил «Мейстерзингеров» — именно «Мейстерзингеров» — жизнерадостную, солнечную оперу о немецких народных певцах, об истинной музыке, о борьбе с косностью, невежеством, злобой и о торжестве светлых сил жизни.

Не считаясь с трудностями, Тосканини ставил оперу с большим размахом — просторная сцена байрейтского театра давала для этого возможности.

В центре оперы была благородная фигура Ганса Сакса — башмачника, замечательного поэта и певца — мейстерзингера, хранителя старинных правил народного пения.

Чванливый, хитрый писарь Бекмессер сватается к юной прекрасной девушке Еве, дочери нюрнбергского ювелира. Отец Евы хочет, чтобы на ней женился Ганс Сакс.

Приехавший в Нюрнберг юноша Вальтер любит Еву. Но всякий, кто хочет жениться на девушке из цеха мейстерзингеров, должен участвовать в музыкальном соревновании.

Перед состязанием Вальтера слушает совет мастеров, и юноша терпит неудачу. Но не потому, что поет плохо, а потому, что пение его оригинально, смело. И больше всех возмущается пением Вальтера завистливый, бездарный Бекмессер.

Ганс Сакс решает помочь влюбленным.

С блеском проводил Тосканини ряд забавных, остроумных сцен, развенчивавших тупого и злого Бекмессера, ничего не понимающего в настоящем пении. С поразительным совершенством звучали труднейшие ансамбли оперы — ни одно слово не пропадало, каждое действие было понятно и естественно.

Наступает день состязания певцов. Пользуясь стихами Вальтера, первым выступает Бекмессер. Но от волнения он начинает заикаться, путает слова: вместо «О грезы сна» поет «О, где сосна». Вычурная мелодия звучит фальшиво. Все смеются над писарем.

Появляется Вальтер вместе с Гансом Саксом. Наконец—то пение юноши признается и вызывает восхищение. Вальтер — победитель состязания. Отец Евы благословляет ее брак с Вальтером. Хор славит доброту, честность и высокое искусство Ганса Сакса.

Обычно в Байрейте опера шла не больше двух—трех раз. Ведь зал вмещал почти две тысячи человек, а город был мал и приезжих становилось все меньше.

Когда Тосканини поставил «Мейстерзингеров», в Байрейт снова началось паломничество со всей Германии, из Франции, Бельгии, Голландии, Дании. Это было удивительно: в тревожное время, когда на улицах Берлина жгли костры из книг, Тосканини воспевал торжество справедливости. Воспевал в самой Германии, хотя взгляды его, ненависть к фашизму были известны. И так велика была сила Тосканини, его воля, смелость, что, как Муссолини в Италии, так теперь Гитлер в Германии не смел тронуть музыканта.

…Разными бывают формы протеста у людей.

По—разному воспринимали фашизм музыканты. Одни — их было меньшинство — согнулись, приспособились, боясь потерять родину, шли на сомнительные компромиссы.

Другие — их было большинство — покидали Германию, так поступил друг Тосканини Бруно Вальтер.

Иногда музыканты объявляли молчание, творческое молчание в знак протеста: в маленьком городке Праде на юге Франции замолчал великий испанский виолончелист Пабло Казальс.

Но музыканты находили и другие формы протеста, формы, связанные с активной музыкальной деятельностью. В Париже, придавленном в 1940 году фашистским сапогом, французская пианистка Маргарита Ланг вместе со скрипачом Жаком Тибо организовала национальный французский конкурс исполнителей с программой, состоявшей в основном из сочинений французских авторов. И это воспринималось как протест против фашистской тирании, как призыв к сопротивлению.

Тосканини не мыслил жизни вне работы. Он не считал всех немцев ответственными за фашизм. Не терял любви к замечательному немецкому искусству. Сатира «Нюрнбергских мейстерзингеров» воспринималась в его истолковании как сатира на фашизм. Вагнер должен был служить не изуверской идеологии фашизма, а светлым силам человечества. И это зависело не столько от самого факта исполнения музыки Вагнера Тосканини, сколько от того, как он ее истолковывал.

В!934 году фашисты убили главу правительства Австрии Дольфуса, стремившегося сохранить независимость своей страны и оградить ее от поползновений Гитлера.

Тосканини поехал в Вену, чтобы исполнить траурную музыку в память о Дольфусе. А потом возвратился в Байрейт, поставил там еще несколько опер Вагнера, снова и снова выдвигая

героическое, мужественное начало в его музыке. Он трактовал оперы так, что люди воспринимали их призывом к стойкости. Играя произведения Вагнера, Тосканини показывал свою веру в народ Германии. «Вагнера нельзя отдавать фашистам», — говорил Тосканини.

Из Байрейта он переехал в Вену. Там еще находился его друг, выдающийся немецкий дирижер Бруно Вальтер. Впоследствии и он вынужден был бежать из страны. Вальтер пригласил Тосканини дирижировать спектаклями прославленной венской оперы.

Пожар второй мировой войны разгорался.

Тосканини обладал не только талантам музыканта, но и трезвым умом политического деятеля: мрачен был его взгляд на ближайшее будущее. Эти porci — свиньи, как называл он фашистов, душили народы Европы.

Где можно было работать?

Тосканини не любил музыкальной атмосферы Америки, отравленной наживой. Не любил Метрополитен—опера. Он решил на время отказаться от оперных постановок и принял приглашение руководить оркестром радио в Нью—Йорке. Распространение, перспективы радио вызывали живейший интерес старого дирижера. Здесь его ожидало новое в работе, а новизна творческих задач всегда привлекала Тосканини.

Седьмая симфония Шостаковича

Квартиры в Милане на виа Дурино больше не было: ее разграбили. Италию Тосканини потерял: там властвовал Муссолини. Фашизм победил в Германии, в Австрии. «Три страны я потерял», — с горечью говорил Тосканини.

Теперь он жил в Соединенных Штатах Америки, в Нью—Йорке, с детьми — сыном Вальтером и дочерью Вандой. Она была замужем за русским пианистом Владимиром Горовицем. Их дочь Соню Тосканини очень любил.

Что бы ни происходило, Тосканини продолжал работать. И не расставался с запиской Верди — своим верным талисманом. После работы в опере Тосканини считал работу в симфоническом оркестре делом, не требовавшим такой колоссальной затраты энергии. За несколько лет ему удалось воспитать оркестр в тех принципах, которые он считал важными для исполнительства. Сложился коллектив, ставший близким Тосканини.

Концерты следовали один за другим. Звучали произведения Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса, Дебюсси, Равеля — Тосканини старался представить слушателям все богатство симфонической музыки. С интересом относился он к творчеству советских композиторов.

Еще в двадцатые годы Тосканини включил в свой репертуар Первую симфонию Шостаковича. Композитору было девятнадцать лет, когда он написал это сочинение. Имя его не было известно. Но Тосканини сразу поверил в талант Шостаковича.

Когда началась Великая Отечественная война, Тосканини выступил в поддержку советского народа, героически сражавшегося с врагом.

Утром старому маэстро приносили пачки газет; он читал сообщения о военных действиях на фронтах, отмечал на карте продвижения войск. Тосканини хорошо разбирался в военном деле.

Весной 1942 года до него дошла весть о том, что в осажденном Ленинграде Шостакович создал Седьмую симфонию и что симфония эта рассказывает о борьбе советских людей.

Тосканини разволновался. Не такой был человек и художник Шостакович, чтобы в эти трагические дни молчать: только он и мог создать эпопею, глубоко выражавшую переживания советских людей.

Тосканини волновался потому, что ему страстно хотелось иметь эту неизвестную симфонию, сыграть ее в Соединенных

Штатах Америки, где о войне советского народа все же знали так мало и судили так поверхностно, а иногда и ложно. Но как доставить ноты? Океан бороздили немецкие подводные лодки. Транспорты перевозили оружие и продовольствие с большим риском; минные поля, ловушки закрывали пути. С воздуха бомбили самолеты.

Симфония Шостаковича звучала на родине ее автора. Тосканини ждал ноты. Их пересняли на фотопленку и катушку с пленкой отправили в Америку — сложным путем, через разные страны, моря, океаны: из Москвы на самолете в Ташкент, Ашхабад, оттуда в Иран, затем в Иран, Египет, через всю Африку — и на корабль, который обойдя минные поля, пересек Атлантический океан и благополучно вошел в ньюйоркскую гавань.

Тосканини сам приехал за пленкой и тут же организовал размножение фотокопий. Он торопился. Звонил с нетерпением каждый день, перенес летний отдых, чтобы не откладывать исполнения. Три дня не выходил Тосканини из своего кабинета, знакомясь с партитурой. На пятый день после получения партитуры Тосканини знал ее наизусть.

Жарким было лето в Нью—Йорке. Столбы пыли забивали улицы. Работалось трудно. Но Тосканини в свои семьдесят пять лет репетировал как обычно: не пропуская ни одной детали, с чувством огромной ответственности. Эта симфония должна была лучше слов рассказать о том, что переживали ленинградцы, чем они жертвовали для борьбы. Это была картина России, которую открывал Тосканини: ведь он всегда был с мужественными и сильными, с теми, кто не сдавался.

Могучий композиторский талант Шостаковича оказался сродни могучему дирижерскому таланту Тосканини.

После многих репетиций, наконец—то удовлетворенный, Тосканини устало спустился с эстрады:

— Она так написана. Теперь пусть другие начинают свои истолкования.

На первое исполнение 19 июля 1942 года в студию Радио—Сити собрался весь музыкальный Нью—Йорк. Перед началом концерта произнес речь председатель Американского комитета помощи России. Зазвучала симфония. Тосканини превзошел себя: люди услышали, увидели картину великой борьбы советского народа.

«После последнего взмаха Тосканини, завершившего поистине грандиозный финал симфонии, — писал тогда один из видных американских критиков, — я думаю, что каждый из присутствующих в зале повернулся к своему соседу (я это

сделал!) и сказал „Какой дьявол может победить народ, способный создавать музыку, подобную этой?“»

Симфония транслировалась по радио. Ее слушали тайком в оккупированных странах. Ее записали на грампластинку. Эта запись стала одной из самых дорогих для Тосканини. Одной из немногих записей, которыми он — этот великий труженик и мученик искусства, обычно собой недовольный, — был удовлетворен. Пластинку с записью симфонии дирижер послал в дар композитору. Она проделала — только в обратном направлении — тот же сложный путь, что и копия партитуры. Незадолго до майского праздника военного сорок третьего года в Москве, во Всесоюзном обществе культурной связи с зарубежными странами, собрались советские композиторы. Пластинку вручили автору.

Шостакович послал Тосканини телеграмму «23 апреля в обществе друзей слушал запись Вашего исполнения моей Седьмой симфонии. Примите мою горячую благодарность за наслаждение, которое я получил от этого прослушивания. Шлю вам лучшие пожелания».

Этой телеграммой Тосканини очень дорожил. Он показывал ее советским музыкантам, посещавшим его.

Спустя двенадцать лет, в 1955 году, когда уже забываться стали многие эпизоды войны, а Тосканини подходил к девяностолетию, советский пианист Эмиль Гилельс перед началом своих гастролей в Соединенных Штатах Америки навестил великого дирижера.

«Я знал, что Тосканини переживает тяжелейшую, трагическую полосу своей жизни, — рассказывает Гилельс. Незадолго до этого произошло непоправимое несчастье. Тосканини, славившийся изумительной памятью, вдруг на концерте забыл исполнявшуюся музыку. Оркестр остановился. Старый маэстро ушел с эстрады. Концерт был прерван.

Буржуазная пресса не пощадила музыканта. Газеты стали писать о конце Тосканини, о полном упадке его гения. Тосканини поселился в загородном доме, не желая никого видеть».

Но для Гилельса старый дирижер сделал исключение.

«Вечером, в темноте, — продолжает Гилельс, — мы подъехали к старинному дому, стоявшему в густых зарослях. Я ожидал, что увижу Тосканини, скажу ему несколько слов и уеду».

Случилось по—иному. Тосканини принял Гилельса не для того, чтобы показать себя, а чтобы послушать вместе музыку Седьмой симфонии Шостаковича. И здесь Гилельс увидел зрелище, глубоко его взволновавшее. Тосканини дирижировал. Как только раздались первые звуки, он весь преобразился,

сосредоточился, лицо приобрело выражение строгое и мрачное, пальцы зашевелились. Слезы показались на его глазах. Тосканини жил музыкой. Хотя он был стар, болен и разбит, он не мог уйти от музыки, как не мог перестать дышать и жить.

Впервые встречался Гилельс с таким трагическим величием человека. Впервые видел такую полную и страстную, такую беспредельную привязанность к своему искусству.

Проходили дни, месяцы. Жизнь приносила новые яркие впечатления, но еще долго стоял перед глазами Гилельса Тосканини, со слезами на глазах дирижирующий Седьмой симфонией Шостаковича..

Фанатик совершенства

Почти до девяносто лет Тосканини работал, дирижировал новыми сочинениями, записывал музыку на грампластинки. Казалось даже, что в старости он испытывает особый подъем. «Я понемногу начинаю понимать, что такое музыка», — говорил он, когда бывал доволен исполнением.

Подумать только! Этот человек был живой историей музыкального искусства за семьдесят лет. Он начал, когда еще был жив и творил Верди, когда был молод Дебюсси, а теперь ему приносили партитуры Шостаковича. Когда дирижер молодым появился в театре, там горели свечи. Улицы освещались газовыми фонарями. Не было ни автомобилей, ни самолетов. Маленькие поезда часами пыхтели, преодолевая стокилометровый путь, пароход плыл из Италии в Рио—де—Жанейро месяц, а из города в город в Италии часто ходили пешком, захватив хлеба и лука на дорогу.

На глазах Тосканини утвердилось искусство современного дирижера, выработались профессиональные требования, техника. Благодаря Тосканини деятельность дирижера приобрела огромный вес, незыблемый авторитет. Его творческую жизнь называли подвигом.

Но Тосканини не совершал походов, не участвовал в битвах, не рисковал жизнью. Полем его битвы была музыка, оркестр. Он руководил оркестром как полководец, повторяя слова Гарибальди: «Когда сражаешься, нужно побеждать». Победа означала для Тосканини постижение совершенства, достижение того идеала звучания, когда можно сказать: это чистая правда в звуках, именно это и хотел сказать композитор.

Бывают дирижеры, посвятившие себя почти исключительно оперному искусству, другие дирижеры предпочитают концертную эстраду.

Тосканини охватил и оперу, и симфонию, почти все жанры музыки. Причем и в опере, и на концертной эстраде он сумел воплотить произведения разных стилей, написанные, как принято говорить, разным музыкальным языком, понять и почувствовать музыку композиторов, стоявших на равных творческих позициях. Верди и Вагнера, Баха и Дебюсси, Пуччини и Мусоргского и многих—многих других.

Но больше всего, конечно, Тосканини сделал для славы своей родной Италии. Ни у кого другого не звучали пленительные мелодии Верди с такой волнующей силой. В них слышалось

дыхание итальянских ветров и теплота итальянского солнца. Они пели о свободе, верности, самопожертвовании. Никто не мог их слушать равнодушно: красота действовала неотразимо, и человек становился лучше, приобщаясь к этой музыке.

Поколение итальянцев выросло на спектаклях театра Ла Скала, руководимого Тосканини. Выросло в тяжелое время поднимавшего голову фашизма, парадов чернорубашечников, горланивших фашистские песни. Своим искусством Тосканини боролся с мракобесием. Он был грозой для человеконенавистников.

Всем, кто искал правду в музыке, Тосканини протягивал руку, всем, кто честно и упорно хотел найти новые пути в музыке и кому приходилось преодолевать косность и непонимание, целому поколению итальянских оперных композиторов: Пуччини, Масканьи, Леонкавалло, Каталани, Бойто, Респиги…

Каждый, кто любит и понимает музыку, знает, как это трудно осуществить в театре постановку новой оперы. Она еще никому не известна. Как можно оценить ее лишь по нотным знакам на бумаге! Предвидеть, как будут звучать ее ансамбли, как соединятся хор и оркестр, развернется сценическое действие. Не повеет ли со сцены скукой — злейшим врагом искусства!

Дирижера называют смелым, если он берется представить публике два—три новых оперных сочинения. А Тосканини осуществил таких постановок десятки, в там числе он поставил ставшие популярными оперы «Богема», «Турандот» Пуччини, «Паяцы» Леонкавалло. И был при этом не только дирижером, но и режиссером, хормейстером, а часто чуть ли не соавтором, подсказывая композитору нужные усовершенствования музыки.

Работая в Ла Скала — в Милане, в Метрополитен—опера — в Нью—Йорке, в Венской опере, Тосканини способствовал подъему оперного театра XX века.

Обратившись к симфонической музыке, Тосканини дал величайшие образцы истолкования симфоний Бетховена, Брамса, произведений Берлиоза, Дебюсси.

Как работал Тосканини?

Он был скуп на слова, не терпел болтовни и пространных словесных объяснений музыки. Приходил в театр пунктуально, в точно назначенное время, надевал простую рабочую куртку.

Появившись за пультом, Тосканини здоровался и просил.

— Возьмите ноты Брамса. — Или Бетховена, Шуберта, смотря по тому, что значилось в программе предстоящего концерта.

Начиналась репетиция. И сколько бы раз до того ни исполняли оркестранты это сочинение под управлением Тосканини, сколько бы раз прежде ни репетировали, их всегда

поражала способность дирижера находить все новые и новые интересные штрихи, оттенки. Казалось, беспредельной была глубина проникновения Тосканини в музыку. В восемьдесят лет он чувствовал себя учеником, открывающим безграничную красоту музыкального творения. При этом он не терпел так называемого «свободного» толкования, когда дирижер, не считаясь с указаниями композитора в нотах, пытается «обогащать» музыку.

Тосканини высоко поднял роль музыканта в оркестре. Оркестр был для него коллективом художников — вдохновенных, смелых, самоотверженных.

Отдавая всего себя музыке, Тосканини требовал того же и от каждого оркестранта. Уж тут его строгости не было предела. С. Антек, один из сотрудников Тосканини, так рассказывал о репетиции Девятой симфонии Бетховена: «Все шло сравнительно гладко. Вдруг Тосканини остановился и, обратившись к группе деревянных духовых, спросил, нельзя ли сыграть громче пассаж, помеченный **ff**, — он оказался несколько приглушенным. Музыканты повторили это место — пассаж прозвучал значительно чище и сильнее. Тосканини резко оборвал их. „Так, — сказал он. — Значит, вы можете играть фортиссимо. Почему же вы не сделали этого в первый раз?.. Нет у вас ни чувства, ни уважения к музыке!..“.

…Потом негодующим жестом отбросил свою палочку и… ушел из зала. Спустя некоторое время он вернулся как ни в чем не бывало. Казалось, все забыто.

Я упомянул об этом эпизоде лишь для того, чтобы показать, как важно, как необходимо ему сознание, что оркестранты вместе с ним напрягают свое воображение, все свои силы отдают искусству. Вот почему играть с Тосканини — значит испытывать необыкновенный духовный подъем, радостное чувство художественного удовлетворения…».

Всесторонне образованный человек, научивший многие области науки, овладевший десятками иностранных языков, читавший в подлиннике Гете, Шекспира, Вольтера, Тосканини, конечно, понимал сущность и роль знания в искусстве. Но в то же время он подчеркивал: музыка — язык сердца, чувств, переживаний.

Что бы ни играл Тосканини, над чем бы ни работал, его исполнение было теплым, человечным, непосредственным и, вместе с тем, мощным, мужественным. Каждого оно захватывало и волновало, ибо в основе его лежала мелодия, пение. Тосканини называли неутомимым охотником за мелодиями. Он извлекал их отовсюду, вслушивался в каждый голос, каким бы маленьким он

ни казался на первый взгляд.

Тосканини понимал простую истину, которую много позднее настойчиво повторял Дмитрий Шостакович, говоря об основах оперного творчества: «Пение в опере значит все!»

Тосканини обладал могучей художественной индивидуальностью, подлинным даром артиста убеждать слушателей в своем истолковании. По—разному называли этот дар Тосканини: магнетизмом, гипнотической силой. Один из музыкантов, друзей великого дирижера, писал, что Тосканини «не применял власть. Он излучал ее без усилий, бессознательно… И близкое знакомство с ним не могло раскрыть секрет его чар. Не существовало никого, кто был бы в чем бы то ни было похож на него, с кем бы я мог его сравнить».

Не удивительно, что в XX веке, богатом замечательными дирижерами, именно Тосканини стали считать образцом, идеалом дирижера — наставника оркестра.

Сто лет. Целый век отделяет нас от того дня, когда в семье гарибальдийца из Пармы Клаудио Тосканини родился сын Артуро. Он стал музыкантом. Дирижером. Обогатил музыкальное искусство XX века. Доставил людям много радости. Боролся с несправедливостью. Выступал против фашизма.

Большую, яркую жизнь прожил Артуро Тосканини. Его можно назвать Гарибальди дирижерского искусства.